



UMA ÍNDIA TEHUANA OU A CLEÓPATRA MEXICANA: UMA MULHER CHAMADA FRIDA KAHLO

Paulo Fachin⁸²
Centro Universitário FAG

462

Resumo: Para a composição de seu diário, Frida Kahlo faz uso da pintura e de desenhos, explorando imagens poéticas que metaforizam aspectos confessionais como seus amores, intimidade e aspectos da cultura mexicana relacionados à cultura indígena. A artista foi além do surrealismo, cuja proposta estética está imbricada em uma consciência crítica, da necessidade de reelaborar criativamente aspectos da cultura mexicana, do ser mulher nesta cultura e da história de seu país. Este trabalho tem o objetivo de estudar a imbricação do elemento autobiográfico e da consciência do feminino, da alteridade e da cultura popular mexicana na obra de Frida Kahlo. Refletiremos sobre as imagens poéticas contidas nos textos escritos e na pintura, a partir de um recorte temático. Considerando-se a extensão da obra da autora mexicana, propõe-se um recorte de textos das biografias, da correspondência, do diário e das pinturas que estabelecem relação com a ideia do duplo, com a alteridade, com elementos de uma existência apaixonada e trágica que também apontam para aspectos históricos e culturais do México e, por extensão, para o contexto latino-americano.

Palavras-chave: Frida Kahlo; diário; alteridade; arte.

Resumen: Para la composición de su diario, Frida Kahlo usa pinturas y dibujos, explorando imágenes poéticas que metaforizan aspectos confesionales como sus amores, intimidad y aspectos de la cultura mexicana relacionados a la cultura indígena. La artista ultrapasó el surrealismo, cuya propuesta estética está imbricada en una conciencia crítica, de la necesidad de reelaborar creativamente aspectos de la cultura mexicana, del ser mujer en esta cultura y de la historia de su país. Este trabajo tiene el objetivo de estudiar la imbricación del elemento autobiográfico y de la conciencia del femenino, de la alteridad y de la cultura popular mexicana en la obra de Frida Kahlo. Haremos una reflexión sobre las imágenes poéticas contenidas en los textos escritos y en la pintura, a partir de un recorte temático. Considerándose la extensión de la obra de la autora mexicana, se propone un recorte de textos de las biografías, de la correspondencia, del diario y de las pinturas que establecen relación con la idea del doble, con la otredad, con elementos de una existencia apasionada y trágica a la vez, que también apuntan para aspectos históricos y culturales de México, y por extensión, para el contexto latinoamericano.

Palabras clave: Frida Kahlo; diario; alteridad; arte.

⁸² Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Professor do Centro Universitário Assis Gurgacz – FAG, Cascavel-PR. E-mail: paulo.fachin@hotmail.com.



Introdução

O diário, com o passar do tempo, pode se transformar em um documento histórico muito importante e muito valorizado. Não podemos desprezar que ele encerra em si uma força capaz de representar determinado momento na história ou mesmo registrar feitos do cotidiano de uma pessoa que fez ou ainda faz parte de uma sociedade. Para Sergio Vilas Boas (2008, p. 232), “a memória aparece como força subjetiva e ao mesmo tempo profunda e ativa [...] um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo”. Ele (o diário) não deixa de ser um pedido ou um apelo a uma leitura que será feita depois, sendo uma modesta ou uma grandiosa contribuição para a memória coletiva relacionada ao tempo transcorrido.

Para a composição do diário Frida Kahlo faz uso da pintura e de desenhos, explorando imagens poéticas que metaforizam aspectos confessionais como seus amores, intimidade e aspectos da cultura mexicana relacionados à cultura indígena. O diário corresponde aos últimos dez anos de uma vida agitada por amores e dores afetivas e físicas, pois, através dele e da obra pictórica, é possível perceber que Frida pintava o que ela vivia, pintava a própria realidade, desconstruindo a ideia da produção de uma arte surrealista. Ela foi além do surrealismo⁸³, cuja proposta

83 Sonhos, fantasias, devaneios, inconsciência, ausência de lógica, formaram as bases das criações do movimento surrealista. Fundado em Paris em 1924, o Surrealismo engrossou os movimentos de vanguardas do início do século XX. André Breton foi seu principal porta-voz e lançou, naquele mesmo ano, o primeiro e principal manifesto – *O Manifesto Surrealista*. Entre seus mais marcantes expoentes nas Artes Plásticas estão: Salvador Dali (1904-1986), Max Ernst (1891-1976), René Magritte (1898-1967), André Masson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983). Os artistas ligados a esse movimento rejeitavam os valores e os padrões impostos pela sociedade burguesa, seguindo a exploração dadaísta de tudo o que fosse subversivo na arte. Fortemente influenciados pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, os surrealistas seguiram alguns métodos para impedir o controle do consciente na ação artística, desprendendo o inconsciente. Como parte do seu processo artístico, os artistas desse movimento também exploravam o imaginário dos sonhos como um atributo inquietante e bizarro da vida diária, chegando a pedir que pessoas comuns descrevessem suas experiências oníricas como uma forma de montarem arquivos para suas produções. Assim, os surrealistas concebiam o inconsciente como um meio de imaginação, as formas e imagens não poderiam prover da razão, mas de impulsos e sentimentos irracionais e surreais. A obra *A persistência da memória* de Salvador Dalí é uma das mais representativas desse movimento.



estética está imbricada em uma consciência crítica, da necessidade de reelaborar criativamente aspectos da cultura mexicana, do ser mulher nesta cultura e da história do México.

Vilas Boas (2008) nos coloca que a memória é um trabalho sobre o tempo, porém sobre o tempo vivido, algo inseparável do indivíduo e de sua cultura, sendo que cada classe ou pessoa o vive de forma diferente. Para Frida, o tempo era breve e infinito ao mesmo tempo. Nos momentos em que sentia dor e tristeza, o tempo, para ela, era infinito. Mas, nos espaços de tempo em que fazia o que mais gostava, pintar, o tempo era breve, profundo e “voava”. O tempo que a pintora mexicana viveu e sofreu, ou seja, seu fluxo de vida está registrado nos retratos, autorretratos e, principalmente, no diário. O diário de Frida dava vida e modelava o passado e o presente, antecipando a vida futura. Para Bosi (1998), lembrar é uma questão de sobrevivência. Sobre as lembranças, Vilas Boas (2008), orienta-nos que,

464

O passado conserva-se no espírito de cada ser humano e aflora à consciência na forma de imagens lembranças. Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos e dos intervalos regulares de tempo, há lembranças que não desaparecem. Elas podem reviver em uma rua, em uma sala, em certas pessoas, em um estilo, em uma maneira de pensar, sentir, falar que são resquícios de outras épocas. (VILAS BOAS, 2008, p. 230-231).

As lembranças relacionadas à dor e ao sofrimento, aparecem nos momentos em que Frida produz o diário e registra os acontecimentos e o tempo vivido, a artista registra o tempo para ser lembrado mais tarde. Paul Ricoeur (2007) coloca que a lembrança é resultado e pertence ao mundo da experiência, aproximando ponto de vista e percepção. Ao olharmos a obra pictórica e o diário, podemos identificar marcos do tempo biográfico da pintora no tempo decorrido, evidenciando a importância do diário para compreendermos Frida e toda sua luta na busca da desconstrução de questões sociais, históricas e políticas enraizadas na época, isto é, a obra escrita e pictórica de Frida Kahlo estabelece relação direta com os estudos

OLEQUES, Liane Carvalho. Surrealismo. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/surrealismo/>>. Acesso em: 16 nov. 2017.



pós-coloniais que buscam a desconstrução do cânone, do considerado como padrão, trazendo para o centro, discussões de questões antes marginalizadas, porém agora ocupando um espaço privilegiado nas rodas de reflexões, havendo uma valorização de questões relacionadas ao hibridismo, seja na literatura, nas artes ou nos aspectos culturais, pois a obra da artista mexicana é um híbrido, uma mistura de dor, sentimento, alegria, amor por Diego Rivera, reflexo da memória individual e coletiva, além da valorização da cultura latino-americana, sobretudo a cultura mexicana⁸⁴, questões presentes no diário íntimo e autobiográfico da artista.

Lejeune (2005) trata da importância do diário como uma espécie de tecido do tempo, que contém em suas lembranças aspectos da vida social e da história, ou seja, a função principal de um diário é de registrar feitos individuais e pessoais do dia a dia do autor, partindo da ideia de sinceridade e verdade, que, mais tarde, possa se transformar em um documento literário, assim como a biografia e a autobiografia.

A noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão por meio da mediação ficcional, este possível imaginário funciona como máscaras escalonadas segundo a profundidade do palco. Roland Barthes (1975) considera que não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção, mas, “quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção”. (BARTHES, 1975, p. 136). Sobretudo, porque tanto o signo verbal, quanto os signos pictográficos contém já em si a ambiguidade e a multiplicidade, a exemplo de muitas obras produzidas por Frida Kahlo, em que seus biógrafos divergem no momento da leitura e interpretação dos

84 [...] En el campo de los estudios coloniales debemos dar cuenta de un complejo sistema de interacciones semióticas corporizadas en discursos orales y en productos textuales, nos es necesario un concepto como el de “semiosis colonial”, el cual tiene la ventaja de liberarnos de la tiranía de los conceptos forjados sobre la experiencia de la escritura alfabética y la desventaja de multiplicar una abundante terminología ya existente. El concepto de “semiosis colonial”, finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales, al mismo tiempo que revela la precariedad hermenéutica del sujeto que se da por tarea su conocimiento y/o comprensión. (MIGNOLO, Walter. *La semiosis colonial: La dialectica entre representações fracturadas y hermenêutica pluritópicas*. 2015). Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm#publicado>> Acesso em: 18 nov. 2017.



quadros. As múltiplas interpretações de uma obra de arte podem ser resultado da linguagem figurada ou metafórica que o artista faz uso.

É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. [...] É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação de lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. Resta que esse fator de distinção entre os momentos do passado rememorado não prejudica nenhum dos caracteres maiores da relação entre o passado lembrado e o presente. [...] É à memória que está vinculado o sentido de orientação da passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2007, p. 108).

466

Não podemos deixar de destacar que algo extremamente relevante nas narrativas autobiográficas é o fato de que este tipo de escrita, este tipo de texto, busca transmitir a ideia de que o leitor está diante de fatos concretos e reais, narrados, descritos sem nenhuma espécie de mediação, sendo perfeitamente aceitável uma vez que a história descrita ou transcrita pelo próprio autor que ao mesmo tempo acumula atributos de narrador e de sujeito de uma ação não fictícia corresponde a uma história verdadeira, cuja reprodução de uma realidade corresponde à sua própria realidade.

Textos autobiográficos devem apresentar uma trajetória de vida estruturada, proporcionando aos leitores descrições detalhadas de uma vida, ou melhor, de uma existência, encerrando em si as memórias, a exemplo do diário, biografias sobre a pintora mexicana e o Museu Frida Kahlo, certamente, o espaço onde está a maior parte das memórias sobre a artista.

Neste lugar (Museu Frida Kahlo), considerado mágico para muitos visitantes, estão expostos objetos pessoais da artista (e alguns de Rivera também), assim como pincéis e a paleta utilizados por Frida, deixando no ambiente, conforme Herrera (2011), a sensação de que há pouco ela acabara de colocá-los sobre a mesa de trabalho. Porém, o que chama ainda mais atenção é que neste espaço (Casa Azul) vivem os fatos mais importantes e marcantes da vida da artista:



nascimento, casamento e morte, ou seja, o início, o “meio” e o fim de sua existência. Desta forma, a Casa Azul e o diário de Frida trazem consigo quase tudo sobre a história (pessoal e profissional) da artista, desejos, alegrias, tristezas e a agitação cotidiana, trazendo a herança do passado que se liga à memória coletiva, pois, de acordo com Le Goff (2013, p. 435), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais do indivíduo e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Tanto Le Goff (2013) quanto Ricoeur (2007) parecem não afirmarem diferenças marcantes entre memória individual e memória coletiva.

467

Não existe, entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre memórias vivas das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento: tornar-se próximo, sentir-se próximos. (RICOEUR, 2007, p. 141).

Elementos relacionados à memória e ao sofrimento, manifestando a identidade de Frida, sempre estão presentes nas obras da artista mexicana, como por exemplo, podemos citar *La columna rota* (1944), cuja obra traz questões ligadas à intimidade e à dor.



(Imagem 1: *La columna rota*, 1944)

O que se observa neste autorretrato é a própria imagem da mutilação do sujeito mulher, um corpo destruído, dilacerado e reconstruído pela dureza e frieza do material, os adornos são os pregos, o cinto e a coluna de metal. Até mesmo o tecido branco e leve que lhe cobre parte do corpo está costurado com pregos que indiciam a dor e o sofrimento resultados do acidente de 1925 que transformou a vida da pintora.

Muito antes de produzir esta obra, em 1928, em período de recuperação do acidente, tentando levar uma vida com atividades e quase normal, usando muletas e após pintar algumas das obras, Frida Kahlo procura por Diego Rivera, pois necessitava da opinião de um profissional, de uma opinião crítica sobre o trabalho que ela estava produzindo, pois, segundo a artista, precisava trabalhar para ganhar a vida. Segundo Herrera (2011, p. 106), “Diego Rivera tinha 41 anos quando eles se



conheceram, e era o pintor mais famoso – e mais mal afamado – do México. Certamente, já tinha pintado mais paredes do que qualquer outro muralista”. Considerado por muitos um ogro, porém, um elefante por Matilde Kahlo, mãe de Frida.

Após este encontro, Rivera foi à casa de Frida para conhecer o que ela pintava e ficou encantado, porém não conseguia identificar se o encanto maior era pelas pinturas ou por Frida.

Diego Rivera era um profissional talentoso, experiente e admirado por muitos, pois produzia pinturas desde a infância, incentivado pelo pai e, aos dez anos, exigindo da família que o matriculassem na escola de arte. “Enquanto continuava sua educação primária durante o dia, à noite frequentava aulas na mais prestigiosa escola de Arte do México, a Academia de Belas-Artes de San Carlos”. (HERRERA, 2011, p. 106).

Na primeira exposição, em 1911, Diego não obteve muito sucesso, pois sua obra, neste momento, não recebeu muitos elogios. Porém, em 1913, dois de seus quadros, em outra exposição, acabaram de destacando e chamando muito a atenção do público que os conhecera: *La muchacha de las alcachofas*⁸⁵ e *La chica del abanico*⁸⁶. Pouco a pouco, Rivera foi deixando o estilo cubista para definir o próprio estilo de produzir arte, arte mexicana que se tornou conhecida em seu país e no mundo.

Ao voltar ao México, seu primeiro emprego foi no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória, onde pintou o mural cujo título foi *La Creación*⁸⁷, obra que segue as características de um dos movimentos artísticos mais influentes do México do século XX chamado de muralismo mexicano.

Para Mayayo (2008), *La Creación* (1922-1923), é uma obra alegórica bastante convencional [...] e, tão logo, Rivera trouxe aos seus murais certa dose de *mexicanidade*, embarcando em um ambicioso projeto de reescritura da identidade nacional que parte da idealização do passado pré-colombiano. Diego Rivera se

85 A menina das alcachofras. (Tradução nossa).

86 A menina do leque. (Tradução nossa).

87 A Criação. (Tradução nossa).



propõe a criar um novo tipo de pintura mural que seja moderna, monumental, genuinamente americana e destinada às massas, tudo ao mesmo tempo, havia uma fascinação pela cultura pré-hispânica e pelas tradições populares, características que também fariam parte, mais tarde, da obra de Frida Kahlo.

No momento em que a pintora mexicana pinta o segundo *Autorretrato (El tiempo vuela*⁸⁸ – 1929), no entanto, o primeiro após iniciar o romance com o pintor de “paredes”, já não estava mais presente aquela Frida pálida, triste, que figurava no presente dado ao ex-namorado, Alejandro, em 1926.

Sumiram, também, as ondas espiraladas de *art nouveau* e outros ornamentos românticos de que a adolescente perdida de amores se cercava em seu primeiro *Autorretrato*. Agora, vemos uma moça contemporânea de bochechas rosadas emoldurada por cortinas – acessório adotado por artistas populares e retratistas coloniais e recurso que servia muito bem aos pintores *naïf*⁸⁹ (incluindo Frida), já que eliminava o problema de situar de maneira convincente a figura no cenário. Frida parece viçosa em vários sentidos da palavra. Ela encarava o observador com uma intensidade tão imperturbável que levou uma pessoa que a conheceu nessa época a descrevê-la como “fulgurante como uma águia”. Impetuosa o bastante para exigir que Diego descesse do andaime, ela também é suficientemente encantadora para que ele o tenha feito com tanto entusiasmo. (HERRERA, 2011, p. 127).

Segundo Calero (1994, p. 291), “[...] *Freud formuló la siguiente teoría: ‘el Arte es una oportunidad para realizar en la fantasía los deseos frustrados en la realidad*⁹⁰.” Porém, não se pode negar que mesmo tendo o objetivo de manifestar

88 O tempo voa. (Tradução nossa).

89 O significado de **Arte Naïf**, também denominada de **Arte Primitiva Moderna** pode ser interpretado como um tipo de arte simples, desenvolvida por artistas sem preparo e conhecimento das técnicas acadêmicas. É considerada uma arte com elementos sem conteúdo. O termo inglês **Naïf** pode ser traduzido como ingênuo e inocente, por isso a compreensão simplista. A falta de técnica não retraiu o desenvolvimento desta arte, que recebeu grande destaque, ao ser valorizada por apreciadores da estética e pessoas comuns. A característica da Arte *Naïf* é o déficit de qualidade formal. Os desenhos e grafias não possuem acabamento adequado, com traços sem perspectiva e visível deficiência na aplicação de cores, texturas e sombras. A estética desta arte pode ser definida como sem compromisso com a arte real, pois a mistura de cores sem estudo detalhado de combinações e as linhas possuem traços sempre figurativos e bidimensionais. [...] Arte Naïf é a arte sem escola ou aprendizado técnico. [...] O ícone da Arte *Naïf* é Henri Rousseau (1844-1910), pintor especialista em cores, considerado por muitos como precursor da corrente e principal artista. ADAMI, Ana. Arte Naïf. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/arte-naif/>> Acesso em: 01 nov. 2017.

90 Freud formulou a seguinte teoria: a arte é uma oportunidade para realizar na fantasia os desejos frustrados na realidade. (Tradução nossa).



uma frustração, algo não resolvido internamente, a partir do gênero autorretrato existe a criação de um personagem, uma imagem que, para os outros, transforma-se numa identidade do artista.

De acordo com Assunção (2013), apesar de ter o próprio artista como tema central, pensar o autorretrato como transcrição direta da figura do artista é uma análise, no mínimo, empobrecedora e simplista. Neste tipo de obra, o artista não se limita a transcrever de maneira objetiva a imagem de si mesmo como se a tela fosse um espelho. No caso de Frida Kahlo, a criação desta personagem transpõe as telas e pode ser percebida na representação que a pintora criou através de si mesma, possivelmente, após o casamento, uma outra Frida para Diego Rivera,

471

Frida fue la última de las hermanas Kahlo en casarse. Y probablemente fue una tranquilidad para sus padres. Por una parte porque la eventualidad de quedarse soltera, aquella época, todavía no estaba bien vista; por otro lado porque tenían cargar solos y para el resto de sus vidas con los gastos médicos causados por Frida. A pesar de todo, a Matilde le dolió el hecho de que el futuro marido de su hija era mucho mayor do que ella, gordo, feo, artista, bohemio, comunista, ateo, controvertido y vividor. Guillermo aceptó los hechos prácticamente sin discusión.⁹¹ (JAMÍS, 1985, p. 150).

A partir daquele momento, a artista deixou as roupas masculinas (uma espécie de uniforme de trabalho), aspecto e características de menino/rapaz triste e frustrado para se tornar a mais mexicana de todas as mexicanas. O principal desejo era agradar, ainda mais ao novo amor, Rivera.

É possível dizer que desde o início do casamento, Frida e Diego se amaram de forma obsessiva e que muitas pessoas, amigos ou familiares, sempre deram opiniões ou tiraram conclusões sobre essa união, pois, para muitos, o casamento dos dois artistas foi um pequeno escândalo. É muito provável que houve uma relação de pai e filha entre os dois, pela forma carinhosa e com apelidos no

91 Frida foi a última das irmãs Kahlo a se casar. E, provavelmente, foi uma tranquilidade para seus pais. Por uma parte, porque a eventualidade de ficar solteira, naquela época, ainda não estava bem visto; por outro lado, porque seus pais temiam pelo fato de carregar sozinhos e para o resto de suas vidas com os gastos médicos causados por Frida. Apesar de tudo, a Matilde, doeu-lhe muito o fato de que o futuro marido de sua filha era muito mais velho do que Frida, gordo, feio, artista, boêmio, comunista, ateu, controvertido e vivido. Guillermo aceitou praticamente sem discussão. (Tradução nossa).



diminutivo usados por Diego para tratar Frida. Mesmo sendo um marido infiel, Frida se sentia enfeitiçada por ele, por sua forma de ser e de tratá-la. Porém, algo talvez tenha fundamentação: Frida Kahlo pintou menos na época em que sofreu menos.

472

En fin, para volver a esa unión, monstruosa quizá, sagrada indiscutiblemente, tengo que decirlo: unión de amor. A nuestra manera, impetuosa como un río, innavegable como las cataratas del Niágara o de Iguazú, amplia como un estuario, profunda y misteriosa como los fondos marinos, atormentada como una tempestad en el Mediterráneo de Ulises, dulce como los lagos Patzcuaro y fértil como los chinampas aztecas, ruda y dorada como los desiertos, temible como animales de presa, coloreada como todo universo viviente.⁹² (JAMÍS, 1985, p. 159).

Apesar de inúmeros momentos felizes ao lado de Rivera, Frida não conseguiu realizar o maior de seus sonhos, ser mãe. Manifestando esta dor que não podia ser medida, Frida pinta, *La cama voladora* (1932), logo após o primeiro aborto, no hospital, nos Estados Unidos da América.

Na pintura, observamos elementos de dubiedade, que ora apontam para a vida, ora apontam para a dissolução da vida. O cordão que a mulher segura remete a um cordão umbilical que se multiplica em devaneio, tal como o ato de rememorar. A cama está posta no vazio, ou no deserto, na ausência e ao fundo estão as fábricas, a cidade e as máquinas.

92 Enfim, para voltar a essa união, monstruosa talvez, indiscutivelmente sagrada, tenho que dizer algo: união de amor. A nossa maneira, impetuosa como um rio, inavegável como as cataratas do Niágara ou do Iguaçu, ampla como um estuário, profunda e misteriosa como os fundos marinhos, atormentada como uma tempestade no Mediterrâneo de Ulisses, doce como os lagos de Patzcuaro e fértil como as *chinampas* (jardins flutuantes do México antigo) astecas, rude e dourada como os desertos, temível como os animais predadores, colorida como todo universo vivente. (Tradução nossa).



(Imagem 2: *La cama voladora*, 1932)

Gilles Deleuze (2006) nos coloca que uma obra de arte encerra em si temas conscientes e inconscientes, pois real e verdadeiro tema que a obra traz não é o assunto propriamente tratado nela, nem o sujeito consciente e voluntário confundido com o que as palavras designam, mas os arquétipos involuntários e os temas inconscientes, dos quais as cores, o som e as palavras, tiram vida e sentido. “A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela, a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original”. (DELEUZE, 2006, p. 45). Assim, podemos dizer que a arte para Frida representava um meio de comunicação com sua autoimagem da forma mais contundente que se possa supor e, para ilustrar este pensamento, podemos citar *Las dos Fridas* (1939).



(Imagem 3: *Las dos Fridas*, 1939)

A obra *Las dos Fridas* (1939) produzida pela artista mexicana, em que revela uma Frida (europeia) mais sensível, emotiva, frágil e outra (mexicana) mais forte, resistente e ativa, comparações possíveis pelas questões que fazem parte do imaginário, cultura, história e memória coletiva. Seligmann-Silva (2005, p. 120) comenta “que a memória funciona de modo eminentemente topográfico: a memória se decanta nos locais em que vivemos e que se inscreveram em nossa mente,



assim como deixamos as marcas do nosso corpo em uma poltrona”. Neste caso, traços da memória individual e sobre ela, Ricoeur (2007) nos diz,

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, essa passado é meu passado. [...] É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a descontinuidade. [...] É a alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. [...] Finalmente, em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido de orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. É sobre esses traços recolhidos pela experiência comum e a linguagem corriqueira que a tradição do olhar interior se constitui. (RICOEUR, 2007, p. 107-108).

475

O efeito dos elementos desta obra é tão desconcertante, assim como provocador também, pois há um sentido de irrealidade que não corresponde com a obra de Frida, pois sempre produziu sua arte a partir do que viveu, a partir da própria realidade.

A obra *Las dos Fridas* (1939), terminada logo após a separação de Rivera e Kahlo é um dos quadros mais conhecidos da artista mexicana, pois traz consigo as emoções que estavam ao redor da crise existente no casamento. Durante suas existências, Frida e Diego se casam, separam-se e casam novamente, momento em que ambos se dão conta de que estarão juntos até a morte.

Le Clézio (2010) descreve detalhes sobre os últimos momentos “do elefante e da pomba”, após o falecimento da artista mexicana, aos 47 anos.

No dia seguinte, sob forte chuva, Diego a acompanha deitada no caixão aberto, vestida com sua bela camisa branca de Yalalag, até o Palácio das Belas-Artes, onde ele queria que lhe fosse feita a última homenagem. Em seguida, o caixão é coberto com a bandeira vermelha com a estrela e o



emblema da foice e do martelo, e conduzido até o forno crematório do cemitério civil de Dolores. (LE CLÉZIO, 2010, p. 229).

O muralista triste, chorando e cabisbaixo, registra estes últimos instantes tirando, do bolso, um lápis e uma caderneta, desenhando sobre o papel o corpo de Frida, um fogo só, arrasado pelas chamas.

476

As últimas páginas do diário da artista trazem figuras femininas e com asas, assumindo formas diferentes do que havia sido desenhado meses anteriores. O último desenho é um anjo negro que, possivelmente, seja o anjo da morte que, para ela, veio buscá-la e tirá-la do sofrimento. Já, as últimas palavras do diário, revelam que Frida pintou o que viveu: “*Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad*”⁹³. (KAHLO, 1995, p. 287). Poucos são os artistas que tiveram a coragem de ilustrar a sua partida, como fez Frida Kahlo e, menos ainda, os que tiveram que enfrentá-la por um espaço tão prolongado de tempo. O desejo da artista mexicana era partir com alegria e nunca mais voltar.

Considerações Finais

Frida Kahlo utilizou a arte (o diário e as pinturas) para tornar coletivas questões relacionadas à memória individual. Para Le Goff (2013), a memória, como propriedade para conservar determinadas informações, remete-nos a um grupo de funções psíquicas e, que por meio delas, os indivíduos podem atualizar dados, impressões e informações relacionadas ao passado, ou que os homens representam como passadas.

Porém, para a Psicanálise e para Sigmund Freud, foram discutidas várias questões relacionadas à memória humana, de que ela é dotada de um caráter seletivo e, por conseguinte, nós nos lembramos dos acontecimentos de forma parcial e não total, por meio de estímulos externos, e escolhemos as lembranças. Freud buscou diferenciar a memória de um simples local e que as lembranças ficam “depositadas”, pois, para ele, a mente não é um museu.

⁹³ Eu nunca pintei meus sonhos. Somente pintei minha própria realidade. (Tradução nossa).

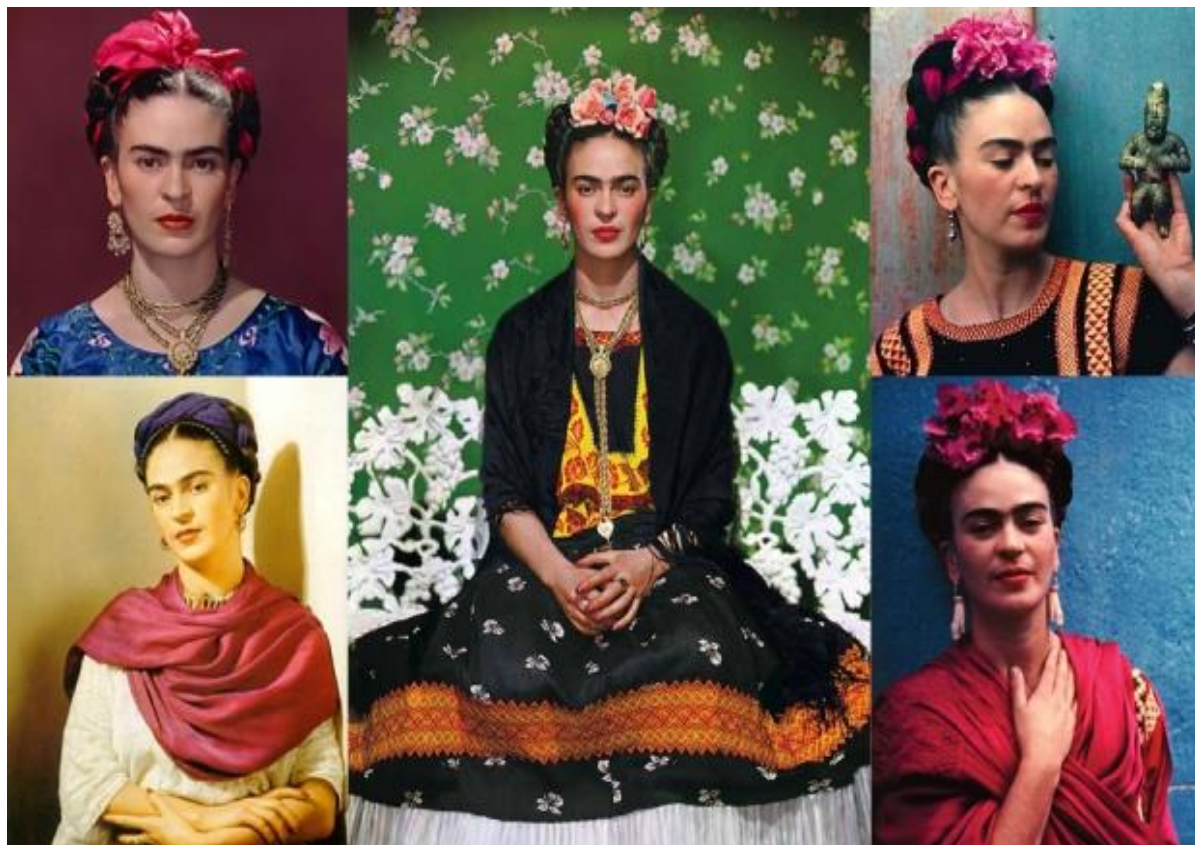


Em todas as sociedades e em todos os tempos, a memória tem um papel crucial: colaborar na conservação de informações que possam ser consultadas e utilizadas para o desenvolvimento destas mesmas sociedades contribuindo, assim, na construção da identidade, tanto individual como coletiva, algo buscado pelos indivíduos e pelas sociedades de nossa contemporaneidade, valorizando, desta forma, presente, passado e futuro.

Considerando as reflexões de Seligmann-Silva (2005) é possível compreender que a memória individual é resultado de elementos do coletivo. Os autorretratos, por exemplo, encerram questões pessoais, individuais, mas que trazem consigo algo de híbrido, características cristalizadas na memória coletiva.

Segundo Souza (2011), os autorretratos de Frida mostram verdades sobre o sujeito, mas ao mesmo tempo escondem. Analisando-os ano a ano, é interessante verificar a forma utilizada por Frida para pintar o rosto, muitas vezes despertando, em nós, um questionamento sobre padrões de beleza. A obra pictórica de Frida se entrelaça com a escrita do diário, despertando diferentes formas de escritas do eu, de uma narração da intimidade que ressignifica o biográfico.

Em meio a tantas discussões presentes na obra pictórica da artista, ela não deixa, jamais, de fazer referência ao seu país e à cultura mexicana e indígena, questão mostrada e valorizada por meio da roupa *tehuana*, da qual Diego tanto gostava e refletindo o amor infinito que ela sentia por Rivera.



(Imagem 4: Revista Vogue, 1937)

Para Carlos Fuentes (1995) Frida Kahlo era uma Cleópatra quebrada que escondia o corpo torturado, a perna seca, o pé fraturado, os espalhos ortopédicos, sob os luxos espetaculares das camponesas mexicanas, que durante séculos esconderam, de forma cuidadosa e ciumenta, as antigas joias, protegendo-as da pobreza, mostrando-as somente nas grandes festas das comunidades agrárias. As rendas, cintos, rumorosas anáguas, as tranças, os vestidos ou blusas enfeitadas, os cocares *tehuanos* marcando como luas esse rosto de borboleta escura, dando-lhe asas: Frida Kahlo, dizendo-nos a todos [...] que o sofrimento não murcharia, nem a doença a faria rançosa, sua infinita vaidade feminina.

A comparação entre Frida Kahlo e Cleópatra só é possível pelas questões que fazem parte do imaginário, cultura, história e memória coletiva, descrevendo, nesse caso, as características que aproximam as duas mulheres, mesmo que em



épocas distantes e lugares diferentes, pois o lugar onde vivemos está registrado em nossa memória.

Referências

479

ADAMI, Ana. **Arte Naif**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/arte-naif/>> Acesso em: 01 nov. 2017.

ASSUNÇÃO, Fernanda Rodrigues de. **O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades, das décadas de 1920 a 1950**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Professora Doutora Fabiana de Souza Fredrigo, 2013.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1975.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CALERO, Gerardo Pérez. **El Autorretrato como expresión de la personalidad del artista**. In.: BARGALLÓ, Juan (Org.) *Identidad y alteridad: aproximación del tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. (Colección Alfar Universidad, 80. Serie "Investigación y Ensayo").

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: **El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

JAMÍS, Rauda. **Frida Kahlo**. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendanx. Barcelona: CIRCE Ediciones, S.A., 1985.

KAHLO, Frida. **El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Diego e Frida**. Trad. Véra Lucia dos Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.



LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MIGNOLO, Walter. **La semiosis colonial: La dialectica entre representações fracturadas y hermenêutica pluritópicas**. 2005. Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm#publicado>> Acesso em: 18 nov. 2017.

OLEQUES, Liane Carvalho. **Surrealismo**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/surrealismo/>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Ana Maria Alves de. **Frida Kahlo: Imagens Auto(biográficas)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sob orientação da Professora Doutora Tania Regina Oliveira Ramos, 2011.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo: reflexões sobre as escrituras da vida**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.